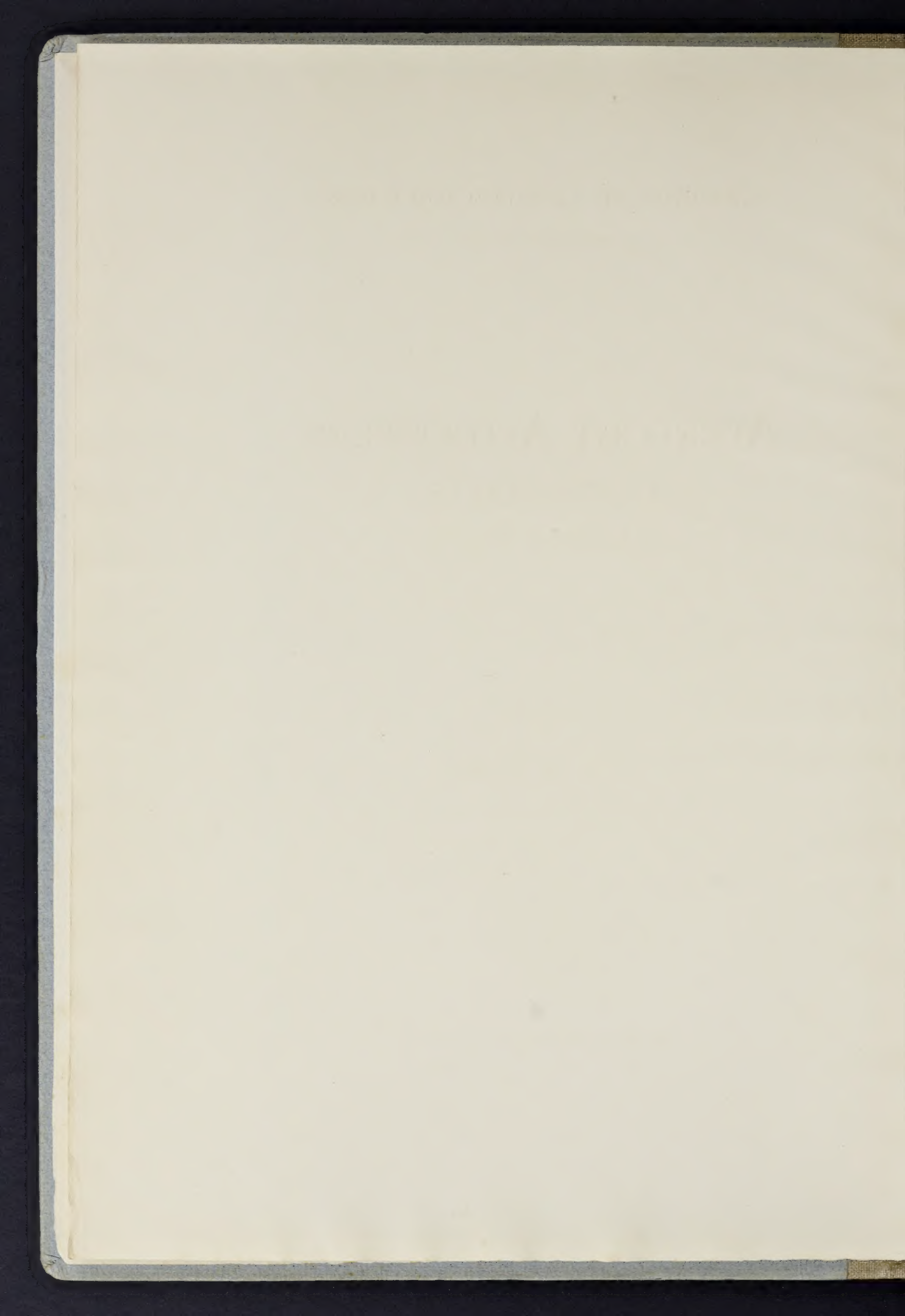
ALBRECHT ALTDORFERS LANDSCHAFTS RADIERUNGEN





GRAPHISCHE GESELLSCHAFT 1906

III. VERÖFFENTLICHUNG

ALBRECHT ALTDORFERS
LANDSCHAFTS RADIERUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

IN BERLIN BEI BRUNO CASSIRER

9 HELIOGRAVÜREN AUSGEFÜHRT DURCH
DIE KUNSTANSTALT J. LOEWY IN WIEN;
DRUCK VON OTTO v. HOLTEN IN BERLIN.
PAPIER AUS DER PAPIERFABRIK VON
GEBR. EBART, SPECHTHAUSEN - BERLIN.

Albrecht Altdorfers gedruckte Kunst erscheint nicht wie die Leistung eines strengen Arbeiters, der diesem oder jenem Ziele zustrebte, eher wie die Hinterlassenschaft eines Reichbegabten und Leichtgesinnten, der dieses und jenes rasch ergriff und wieder fahren liess. Sein „Werk" zerfällt in kleine Gruppen, die sich scharf von einander abheben. Und ordnen wir die Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte zeitlich mit Hilfe der inschriftlichen Daten und durch Stilprüfung, so werden die Wandlungsfähigkeit und die Unbeständigkeit des Meisters noch deutlicher offenbar. Ihm war kein Ausdrucksmittel und keine Aufgabe fremd, die seiner Zeit erreichbar waren. In schnellem Anlaufe ging er überall und stets zum äussersten. Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, des Formates und der Technik ist ausserordentlich.

Altdorfer beginnt 1506 mit kleinen Kupferstichen, die wenig Schulung oder Methode zeigen, zumeist genrehaft aufgefassten Einzelfiguren, Inkunabeln des Kleinmeisterstils. Er lässt 1511 den Kupferstich beiseite und wendet sich dem Holzschnitt zu. Um 1520 ist er auffällig experimentierlustig. Damals schuf er zu Ehren der schönen Maria von Regensburg den lokalfarbig reichsten Holzschnitt und radierte zwei Ansichten der Synagoge, die dem Fanatismus zum Opfer fiel. Die journalistische Aufgabe führte ihn zu der Ätztechnik. Mit sauberen Kupferstichen kleinen Massstabs trat der Regensburger nach 1520 den Nürnberger Kleinmeistern zur Seite. Der Radierung wies er besondere Themata zu, indem er als Vorlagen für Goldschmiede eine Serie von Renaissancegefässen in grösserem Massstab zeichnete und eine Folge von Landschaftsblättern schuf.

Dass wir aus Altdorfers reichem „Werk" zur Reproduktion für die Mitglieder der Graphischen Gesellschaft die radierten Landschaften gewählt haben, ist leicht genug zu begründen. Diese Blätter sind überaus selten. Nur die Wiener Hofbibliothek besitzt die ganze Folge, soweit Bartsch sie beschrieben hat, und das von Passavant hinzugefügte Blatt ist ein Unikum in der Münchener Graphischen Sammlung. Infolge ihrer Seltenheit sind diese Landschaften viel zu wenig bekannt, so dass in der allgemeinen Vorstellung von Altdorfers Kunst ein Stück der abschliessenden Umrisslinie fehlt. Die Blätter sind Merksteine des historischen Weges und hoch zu verehrende Dokumente für die Geschichte der Landschaftsdarstellung und für die Geschichte der vervielfältigenden Technik.

Überall, wo von Altdorfer die Rede ist, wird er als Bahnbrecher der Landschaftsdarstellung gefeiert — wenn freilich der Titel eines Bahnbrechers dem Harmlosen und Spielerischen nicht recht ansteht. Wie der Maler, den alten Dualismus überwindend, die Figuren und die landschaftliche Natur als Einheit empfunden, wie er die Menschen, die Träger des Inhalts,

in die Ferne geschoben, zur Staffage herabgedrückt hat, das ist bekannt genug. Altdorfer hat den Schritt zum reinen Landschaftsgemälde getan. Die Münchener Pinakothek besitzt von ihm ein unscheinbares Waldbildchen ohne inhaltlich bedeutungsvolle Staffage, ja ohne Staffage überhaupt. Der letzte Schritt, der vielleicht unerheblich erscheint, der Verzicht auf Figuren, ward im Vertrauen getan, dass ein Ausschnitt der landschaftlichen Natur, an sich und allein, vollständiger, befriedigender und wertvoller Inhalt bildlicher Darstellung wäre. Und dieses Vertrauen wurde geboren aus einer glücklichen Naturliebe.

Wenn Altdorfer als Landschaftsmaler seiner Zeit voraus war, und ihm lange niemand folgte, so hat er mit den gedruckten Landschaften eher etwas den Zeitgenossen Willkommenes geschaffen. Die unmittelbaren Nachfolger Hirschvogel und Lautensack befriedigten schon einen starken Bedarf.

Altdorfer wählte die Ätzung. Der Erfinder dieser Technik war er nicht, aber das Verfahren war noch jung, unerprobt, im Beginn seiner Ausbildung. Die ältesten geätzten Blätter Altdorfers stammen von 1519, Dürers erste Radierung von 1515, von Urs Graf ist eine Ätzung mit der Jahreszahl 1513 bekannt, und Daniel Hopfers Anfänge gehen wahrscheinlich in noch frühere Zeit zurück. Altdorfer bewies genialen Instinkt darin, wie und wozu er das neue Verfahren verwendete. Es ist erquicklich zu sehen und ein Schulbeispiel für den Ästhetiker, wie hier bildende Phantasie und Technik sich gegenseitig treiben und fördern. Der gleissende, schneidige, schwellende Zug des Grabstichels war nicht geeignet, die landschaftlichen Formen auszudrücken. Die neuen technischen Möglichkeiten reizten zur Beobachtung der zittrigen malerischen Zufallslinien, vervielfältigten die Skizze und erlaubten, duftige Fernen und lichte Weiten, wenn nicht wiederzugeben, so doch zart und leicht anzudeuten.

Die zehn radierten Landschaften Albrecht Altdorfers, die Bartsch und Passavant beschrieben haben, tragen mit einer scheinbaren Ausnahme die bekannte Signatur des Regensburger Meisters. Das anders bezeichnete Blatt — B. 71 — ist irrtümlich in die Folge aufgenommen. Wir haben es nicht in Heliogravüre, sondern in Hochätzung hier unter dem Text reproduziert. Von dem fremden — aus E und A zusammengesetzten — Monogramm abgesehen, das minderwertige, ärmlich und trocken gezeichnete Blatt kann nicht von Albrecht Altdorfer herrühren. Die Gesteinsformation, für deren Gesetzmässigkeit der Regensburger Meister feines Gefühl besitzt, zeigt naturwidrige, phantastische Ausladungen. Wahrscheinlich ist Erhard Altdorfer, der in Norddeutschland tätige Bruder Albrechts, der Autor. Er hat jenes Monogramm auch sonst verwendet, und dieser Schritt in den Fusstapfen des Bruders ist ihm zuzutrauen.

Kein Blatt in der Folge ist inschriftlich datiert. Der späteren Schaffenszeit des Regensburger Meisters gehören diese Arbeiten ohne Zweifel an. Nach 1519, in welchem Jahre Altdorfer die Synagogenblätter, mit geringerer Leichtigkeit, der Wirkung weniger sicher, ätzte, sind sie gewiss entstanden. Die Form der Signatur in ihrer behäbigen Breite ist der späteren Zeit eigentümlich. Wir können die Entwicklung der Altdorferschen Landschaftsauffassung in datierten und datierbaren Gemälden verfolgen und kennen alle Eigenschaften der radierten Blätter als Merkmale der Spätzeit, so den Standpunkt des Zeichners, die sichere Perspektive, den tiefliegenden

Horizont, die Freude an Weite und Ferne, die Schlichtheit, Naturgemässheit und ruhige Bildmässigkeit der Komposition, die Klarheit und Nettigkeit des Vortrags. Endlich erinnere ich an ein — leider verschollenes — Gemälde, das Mechel in den kaiserlichen Sammlungen zu Wien also beschrieben hat: Ein grosser, hoher Fichtenbaum mitten in einer rauhen gebirgigen Landschaft, in welcher man in der Ferne einen See, eine Stadt am Ufer und ein Bergschloss sieht. Auf dem Baumstamm das Monogramm und 1532. Auf Pergament auf Holz geklebt, 1' 2'' hoch, 10'' breit. — Dieses Bild von 1532 stand nach allem, was die Beschreibung erkennen lässt, den Radierungen besonders nahe.

Die Drucke in der Wiener Hofbibliothek (Kabinett Fries), nach denen unsere Heliogramme, mit einer Ausnahme, hergestellt sind, zeigen lebhafte, ziemlich harte Kolorierung in Wasserfarben. Der photographischen Technik ist es gelungen, die tönende Wirkung der Farben fast vollkommen auszuschalten und die Blätter von der entstellenden Zutat zu befreien.



Erhard Altdorfer

Die neun folgenden Heliogramme, die durch die Kunstanstalt J. Loewy in Wien, dank dem gütigen Entgegenkommen der Direktionen der k. k. Hofbibliothek zu Wien und der Graphischen Sammlung in München, ausgeführt wurden, reproduzieren die von Bartsch, Passavant und von W. Schmidt (in Meyers Künstlerlexikon) beschriebenen Landschaftsradierungen Albrecht Altdorfers, nämlich:

1. B. 66, Schm. 102 . . . Wien, Hofbibliothek. London.
2. B. 67, Schm. 103 . . . Wien, Hofbibliothek. Cambridge.
3. B. 68, Schm. 104 . . . Wien, Hofbibliothek. Cambridge. Weimar.
4. B. 69, Schm. 105 . . . Wien, Hofbibliothek. Cambridge. Bremen.
5. B. 70, Schm. 106 . . . Wien, Hofbibliothek. Weimar. Berlin. Dresden, Kgl. Kupferstichkab. Prag, v. Lanna. London. Paris, E. v. Rothschild.
6. B. 72, Schm. 108 . . . Wien, Hofbibliothek. Cambridge. Weimar. Dresden, Sammlung Friedrich August. London. Paris, E. v. Rothschild.
7. B. 73, Schm. 109 . . . Wien, Hofbibliothek. Cambridge. Dresden, Sammlung Friedrich August. Paris, E. v. Rothschild.
8. B. 74, Schm. 110 . . . Wien, Hofbibliothek. Berlin. Paris, E. v. Rothschild.
9. P. 109, Schm. 111 . . . München.



B 66





B 67

